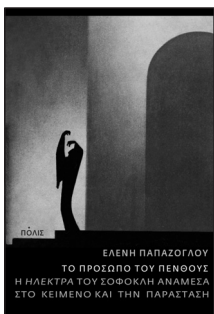


ναζιστικού «λυτρωτικού αντισημιτισμού». Χωρίς να αρνείται τον ρόλο που έπαιξαν συγκεκριμένοι, υλικόι στόχοι (η καταλήστευση των Εβραίων για παράδειγμα), δίνει βάρος σε ιδεολογικούς και πολιτισμικούς παράγοντες που καθόρισαν τις συμπεριφορές διωκτών και διωκόμενων.

Κλείνοντας: πρόκειται για ένα opus magnum και η φροντισμένη ελληνική έκδοση το τιμά. Δεν μπορούμε παρά να νιώθουμε θαυμασμό για τον συγγραφέα. Η πνευματική του τόλμη, ο μόχθος του για μια συνολική προσέγγιση, η πολυφωνική αφήγηση και η ακρίβεια των περιγραφών, δημιουργούν ένα αποτέλεσμα που μας κόβει την ανάσα. Μας φέρνει κοντά, όσο λίγα βιβλία ιστορίας το κάνουν, στην πολυπλοκότητα, στα διλήμματα, στα παράδοξα μιας τραγικής εποχής. Μας κάνει να καταλαβαίνουμε κάπως καλύτερα ένα παρελθόν που και για τη γενιά μου ακόμη δεν εξημερώνεται.



Για το βιβλίο:  
Ελένη Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους: η Ηλέκτρα του Σοφοκλή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση*, Πόλις, Αθήνα 2014, 455 σ.<sup>1</sup>

ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΚΛΑΣΙΚΗ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑ  
ΚΑΙ ΤΙΣ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ: Η ΑΠΟΣΤΑΣΗ ΠΟΥ ΕΝΩΝΕΙ!

ΠΛΑΤΩΝ ΜΑΥΡΟΜΟΥΣΤΑΚΟΣ

Σπάνια συμβαίνει να διαβάζουμε βιβλία γραμμένα από έλληνες αρχαιολόγους τόσο συναρπαστικά όσο αυτό της Ελένης Παπάζογλου. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα ο διάλογος μίας μερίδας κλασικών φιλόλογων και θεατρολόγων από την διεθνή ακαδημαϊκή κοινότητα έχει αποδώσει σημαντικούς καρπούς.<sup>2</sup> Η Ελένη Παπάζογλου με το βιβλίο της εισήγαγε την ελληνική βιβλιογραφία για το αρχαίο δράμα στον χώρο μέσα στον οποίο κινείται μία όλο και αυξανόμενη κοινότητα μελετητών σε παγκόσμιο επίπεδο.<sup>3</sup> «Παρά το γεγονός ότι και οι δύο επιστημονικοί κλάδοι αντιμετωπίζουν με μεγάλο ενδιαφέρον τις σύγχρονες παραστάσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος δεν σημαίνει ότι υιοθετούν την ίδια στάση απέναντί

Ο Πλάτων Μαυρομούστακος διδάσκει στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών.

τους, ούτε ότι ο διάλογος γύρω από αυτές γίνεται με τους ίδιους όρους. Υπάρχει μία κάπως αντιφατική στάση: άλλες είναι οι προτεραιότητες που έχουν οι κλασικοί φιλόλογοι για την παράσταση από εκείνες των θεατρολόγων, άλλα τα στοιχεία που απασχολούν τον καθένα από τους δύο θεατές, τον κλασικό φιλόλογο και τον θεατρολόγο. Ζητούμενο είναι η εύρεση των κατάλληλων τρόπων ώστε επικοινωνία και ανταλλαγή να γίνονται με νέους κοινά αποδεκτούς όρους ή έστω οι όροι οι απαραίτητοι στον ένα κλάδο να είναι αποδεκτοί και κατανοητοί από τον άλλο».<sup>4</sup> Αυτό το ζητούμενο είναι ίσως ένα ερέθισμα για τη γραφή αυτού του βιβλίου. Και όχι απλώς το αντιμετωπίζει με επιτυχία, αλλά ξεκινώντας από την προσέγγιση του αρχαίου κειμένου, μας χαρίζει μία υποδειγματική θεατρολογική ανάλυση, η οποία εναρμονίζει κάθε βήμα της με αυτό το *ανάμεσα* που συνιστά την επιστήμη του θεάτρου. Η ουσία των θεατρικών σπουδών βρίσκεται πάντα στο *ανάμεσα*: την απόσταση που ενώνει το γραπτό με τη σκηνή.

Η Παπάζογλου ξεκινά από την αντίθεσή της με τη θεωρούμενη «παραδοσιακή» φιλολογική σκέψη, τη λιγότερο πραγματική και μάλλον νομιζόμενη που μας μεταφέρει συνήθως πιστικά η θεατρική κριτική, η οποία εδράζεται σε μια ευφυή διατύπωση που συχνά συναντούμε στο βιβλίο: μιλώ προφανώς για την «κοινόχρηστη αρχαιολογία». Σε άλλη ευκαιρία η Παπάζογλου έγραψε: «στην Ελλάδα, και σε αντίθεση με άλλα κράτη, η αρχαιολογία μας είναι αρκούντως βαθιά: είμαστε όλοι φιλόλογοι και μάλιστα καλοί. Ξέρουμε γιατί μιλάμε. Έχουμε γαλουχηθεί εξ απαλών ονύχων με το αρχαίο δράμα, τόσο που αυτό και οι αρχές του να εγγράφονται στο ασυνείδητό μας, ακόμη και στη βιολογική μας υπόσταση».<sup>5</sup> Σ' αυτή την πεποίθηση έχουν στηριχτεί και ακουστεί ακρότητες για τα αρχαία κείμενα που συνοψίζονται σε αφελείς σκέψεις που χρόνια τώρα θέλουν να μας πείσουν να τα υπηρετούμε και να τα σεβόμαστε αλλά να μην τα ερμηνεύουμε «κατά το δοκούν», να μην τα πειράζουμε, να μην απέχουμε από την φιλολογικά τεκμηριωμένη «σωστή» ανάγνωση. Η αντίρρηση της Παπάζογλου στηρίζεται ακριβώς στο σημείο αυτό και αυτό αποδεικνύει το βιβλίο: «καμία από τις συνιστώσες της κοινόχρηστης αρχαιολογίας μας, καμία από τις «αλήθειες» [...] δεν είναι αυτονόητες στο πλαίσιο των κλασικών σπουδών, στο πλαίσιο με άλλα λόγια της επαγγελματικής αρχαιολογίας. Όλες [οι αλήθειες αυτές] έχουν προκαλέσει σημαντικές και κρίσιμες επιστημονικές διχογνωμίες. Το ίδιο συμβαίνει και με την ερμηνεία των επιμέρους έργων: παρόλο που όλοι οι φιλόλογοι μιλούν και διαβάζουν τα ίδια αρχαία ελληνικά, ωστόσο δεν βλέπουν τα ίδια έργα: άλλες είναι η Ηλέκτρα (το έργο) και η Ηλέκτρα (το πρόσωπο) των μεν, άλλες των δε».<sup>6</sup>

Αν δεν ήταν έτσι, τα κείμενα θα έπρεπε να κηρυχθούν διατηρητέα, όπως συχνά διατείνονται κάποιοι κριτικοί και κάποιοι δημιουργοί του ελληνικού θεάτρου. Δηλαδή δεν θα ενδιέφερε να τα παίξουμε, αλλά να τα διασώσουμε έγκλειστα στο αρχείο της γνώσης να τα αφήσουμε να αναπαύονται εκεί ανέγγιχτα, όπως επιβάλλει η «ηθική του αρχείου (το ιδεώδες του αρχείου: η γλυκιά σιότητα που βασιλεύει σ' έναν αχανή κοινό τάφο)».<sup>7</sup>

Νομίζω όμως ότι βάση για τη γραφή αυτού του βιβλίου είναι και κάποιες άλλες παραδοχές που –είναι σύμπτωση άραγε;– έχουν διατυπωθεί από σημαντικούς μελετητές των κλασικών γραμμάτων. Όσοι αντιμετωπίζουν τα κείμενα όχι σαν ανοιχτά για την ερμηνεία τους αλλά κλεισμένα με ιδεοληψίες και στερεότυπα σύμφωνα με τα οποία οι Έλληνες έχουμε μια ιδιαίτερη σχέση με τα κείμενα, τοποθετούν το αρχαίο ελληνικό δράμα σε μία τόσο ειδική θέση που φτάνει σχεδόν στην άρνηση της θεατρικότητάς του: η ιερότητα των κειμένων, ο σεβασμός, η επίκληση της πιστότητας και η αυστηρότητα, με την οποία περιβάλλει μερίδα της κριτικής σκέ-

φης και τμήμα των δημιουργών της σκηνης τα αρχαία κείμενα, υποκρύπτει κάτι ακόμη: «Με όλους τους τρόπους, ακόμη και υπό το προσωπείο μιας φαινομενικής ελαφρότητας, οι πράξεις που ανασύρονται από τον γραπτό λόγο, σαν να είναι έγκλειστες μέσα σε βιβλία, αναφέρονται σε σχέσεις εξουσίας. Ο δεσποτισμός που ασκείται από τον κλήρο, την πολιτική, το νόμο πάνω στους αναλφάβητους ή τους ημιμαθείς εκφράζει αυτή την απόλυτη θεμελιώδη αλήθεια. Η εμπλοκή της ισχύος στο κείμενο, η χειραγώγηση και η αποκλειστική χρήση αυτών των κειμένων από μια αφρόκρεμα λογίων είναι ενδείξεις εξουσίας».<sup>8</sup> Με την άποψη αυτή του Τζωρτζ Στάινερ συντάσσεται και η προσέγγιση της Ελένης Παπάζογλου. Αναρωτιέται: «Προσπατείται η θεωρία στην πράξη; Η απάντηση θα είναι προκλητική: καταρχήν όχι, αυτό που προσπατείται είναι ένα καλλιτεχνικό όραμα, μια γνήσια απόκριση του καλλιτέχνη στο έργο – και με το γνήσια απόκριση εννοώ να υπάρχει κάτι στο έργο που διαλέγει ο καλλιτέχνης, που να νιώθει ο ίδιος ότι μιλάει στην ψυχή του και στις έγνοιες του, όσο ιδιοσυγκρασιακό και αυθαίρετο κι αν είναι αυτό. Γι' αυτό και συχνά έχουμε συγκλονιστικές παραστάσεις από σκηνοθέτες που προσεγγίζουν τα έργα χωρίς καμία βιβλιογραφία: σκέφτομαι εδώ την Deborah Warner, τον Peter Sellars, αλλά και τον Antoine Vitez».<sup>9</sup>

Μετά τον Στάινερ η Παπάζογλου συναντά έναν ακόμη αρχαιολόγο, τον Ουίλιαμ Μπεντέλ Στάνφορντ, που με αφορμή τον Οδυσσέα και τις μεταμορφώσεις του σημειώνει: «Κανένας δεν μπορεί να εξισώσει τη γνώση σχετικά με έναν μύθο που κατέχει ένας δημιουργός με το σύνολο του όγκου των πληροφοριών που υπάρχει, ούτε μπορεί να ισχυριστεί ότι η έγνοια ενός δημιουργού να συλλέξει και να οργανώσει το υλικό του είναι η ίδια με του μελετητή. Οι ατυχείς επιλογές, η άγνοια, η παρανόηση ή η απροσεξία – όλα όσα θεωρούνται θανάσιμα αμαρτήματα στην επιστημονική εργασία – μπορούν πιθανώς να οδηγήσουν έναν δημιουργό να προσδώσει νέες αξίες και ποιότητες σε έναν παραδοσιακό μύθο».<sup>10</sup>

Όταν η Παπάζογλου δηλώνει τη στήριξη της στον λόγο του Πήτερ Μπρουκ που είπε κάποτε ότι «μόνον όταν ξεχάσουμε τον Σαίξπηρ θα μπορέσουμε να τον βρούμε»<sup>11</sup> και εγκλιματίζει τη φράση του στα καθ' ημάς γράφοντας ότι «μόνον όταν “ξεχάσουμε” τους τραγικούς, θα μπορέσουμε ίσως να τους “βρούμε” επί σκηνης»,<sup>12</sup> ξεπερνά όλα τα χρόνια συμπλέγματα της μικρόψυχης φιλολογίας, εκείνης που κατά κόρον διεκδικεί την εξουσία της γνώσης, και εν ονόματι της αρνείται στους δημιουργούς την αυτοτέλεια. Όλα δηλαδή όσα κατά κόρον ακούγονται από κάποιους δασκάλους των αρχαίων – από όλες τις βαθμίδες της ελληνικής εκπαίδευσης – και τα οποία μηρυκάζουν ακόμη λιγότερο καταρτισμένοι «συνέλληνες», οι οποίοι αγορεύουν στα καφενεία εναντίον των παραστάσεων εκείνων που ταραάζουν «των Ελλήνων τις κοινότητες», γιατί αναιρούν και θέτουν σε αμφισβήτηση τις βεβαιότητές μας.

Η θεατρολογική κατεύθυνση της μελέτης φαίνεται και από την προσεκτική επιλογή των παραστάσεων που μελετώνται στο βιβλίο. Ξεπερνώντας κάποια άλλα συμπλέγματα – ανάλογα μικρόψυχα τα οποία ξεπηδούν μέσα από πολλά παλαιότερα αλλά δυστυχώς και από κάποια νεότερα κείμενα που διεκδικούν λόγο για το θέατρο –, η Παπάζογλου δεν αρκείται στην επανάληψη των στερεοτύπων που έχουν επιβληθεί στη διδασκαλία του θεάτρου, στα πανεπιστήμια και στις δραματικές σχολές. Αντί της αμφισβήτησής και σαθρής αλλά παγιωμένης αντίληψης της «παράδοσης» των παραστάσεων του αρχαίου ελληνικού δράματος στην Ελλάδα, η Παπάζογλου προβαίνει σε μια συστηματική αντιμετώπιση του θεάτρου μέσα από τις πιο σημαντικές παραστάσεις της Ηλέκτρας. Στην πραγματικότητα, κάνοντας αυτό εγγράφει το έργο της σε μία

παραδοχή η οποία προέρχεται από τις θεατρικές σπουδές: τα τελευταία χρόνια είμαστε όλο και περισσότεροι οι θεατρολόγοι που σκεπτόμαστε πως η ιστορία του θεάτρου μπορεί να καταδειχθεί πολύ καθαρά από τη μελέτη των παραστάσεων των αρχαίων: είναι πια οι παραστάσεις αυτές βαρόμετρα που δηλώνουν τις εξελίξεις της τέχνης του θεάτρου. Οι παραστάσεις που επιλέγονται είναι άλλωστε αυτές που έχουν καθορίσει την πρόσληψη του έργου σε διεθνές επίπεδο: η Ηλέκτρα των Ράινχαρτ και Χόφμανσταλ (1903), οι τρεις Ηλέκτρες του Αντουάν Βιτέζ (1966, 1971, 1986), οι πιο πρόσφατες της Ντέμπρα Γουόρνερ (1988, 1991) αλλά και του Πήτερ Στάιν (2007), που τάραξε την ψυχή των ελλήνων κριτικών στην Επίδαυρο. Ταυτόχρονα είναι οι παραστάσεις εκείνες οι οποίες συνέβαλαν στη σταδιακή επιβολή των αρχαίων έργων στη διεθνή σκηνή στο τέλος του 20ού αιώνα. Οι σκηνοθέτες που ανέφερα με το έργο τους κίνησαν το ενδιαφέρον της διεθνούς σκηνής προς το αρχαίο δράμα, καθιέρωσαν την παρουσία του στο διεθνές ρεπερτόριο και δημιούργησαν (σε ένα ποσοστό) μια νέα υποχρέωση στους σκηνοθέτες του κόσμου: σήμερα η σκηνοθεσία των αρχαίων είναι πια ένας εξίσου σημαντικός δείκτης της ανάδειξης και της καθιέρωσης των δημιουργών σε διεθνές επίπεδο όσο σημαντικός δείκτης ήταν πάντα η σκηνοθεσία του Σαίξπηρ και των άλλων ευρωπαϊκών συγγραφέων του μεγάλου ρεπερτορίου.

Κάθε μια από τις Ηλέκτρες αυτές σηματοδοτεί μία φάση της προσέγγισης του προσώπου από την ευρωπαϊκή σκηνή και οι αντανακλάσεις των προβληματισμών τους συναντώνται και εξετάζονται σε άλλο κεφάλαιο του βιβλίου αφιερωμένο στις «δικές μας» Ηλέκτρες που σκηνοθετήθηκαν από τους επιφανέστερους σκηνοθέτες: η Ηλέκτρα του Ροντήρη (1936, 1952), του Τάκη Μουζενίδη (1961), του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου (1972), του Μίνου Βολανάκη (1975), οι δύο Ηλέκτρες του Καρόλου Κουν (1939, 1984).

Η μήτρα του προσώπου ήταν η Ηλέκτρα των Χόφμανσταλ και Ράινχαρτ, με την Γκέρτρουντ Άιζολντ «σαν θηρίο που χυμά: και αρπάζει το θεατή από το λαιμό».<sup>13</sup> Η παράσταση αξιολογείται ως το πέρασμα από το φως που οφείλεται στον Σλέγκελ στο σκοτάδι της τραγικής εμπειρίας. Κατά την Παπάζογλου πρόκειται για την Ηλέκτρα την «πιο πιστή στο σοφόκλειο έργο», της οποίας «η ασύστολη ψυχοπαθολογία» (ΕΠ:193) μέσα από την ερμηνεία της Άιζολντ στοιχειώνει «ακόμη και αν δεν είναι εσκεμμένο [...] τα περισσότερα ανεβασματα του έργου του Σοφοκλή, ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1980 και μετά. [Με Ηλέκτρες] Ποτισμένες με φανατισμένο μίσος, παρά “πριγκιπική” και απελπισμένη θλίψη, “μαύρες”, “άσχημες”, εξουθενωτικές αλλά ποτέ εξουθενωμένες, θεαματικά νοσηρές...» (ΕΠ:201). Τα στοιχεία αυτά μας συνδέουν με την πορεία του προσώπου που συναντούμε στις παραστάσεις των Βιτέζ, Γουόρνερ και Στάιν. Στον Βιτέζ με τρεις διαδοχικές προσεγγίσεις σε μια εικοσαετία, η Ηλέκτρα, την οποία ερμήνευσε η ίδια ηθοποιός και στις τρεις, η Εβελίν Ιστριά, θα περάσει το 1966 από την αναζήτηση του τραγικού της μεγαλείου μέσω Μπρεχτ και με την προσπάθεια να απαλλαγεί το έργο του Σοφοκλή από τις «ψυχολογικές αναγνώσεις» (ΕΠ:31) «υιοθετώντας ένα παίξιμο που περισσότερο αφηγούνταν παρά αναπαριστούσε» (ΕΠ:32). Η παράσταση του 1971 γίνεται τη στιγμή που «ο Φρόιντ έχει αρχίσει να συμφιλώνεται με τον Μαρξ» (ΕΠ:35) με στοιχεία που προέρχονται τόσο από τον Μπρεχτ όσο και τον Αρτώ ή τον Γκροτόφσκι με παρενθέσεις ποιημάτων του Γιάννη Ρίτσου σε μετάφραση της Χρύσας Προκοπάκη.

Στη δεύτερη Ηλέκτρα του Βιτέζ: «η προβληματική της εξέγερσης που διατύπωνε η ίδια η παράσταση δεν ήταν ακριβώς θριαμβευτική – όμως, είναι σημαντικό να δούμε ότι αποτύπωνε, ταυτόχρονα, την προβληματική μιας προοδευτικής μερίδας της

αριστεράς (και μιας ολόκληρης εποχής) πάνω στη σχέση βίας και επανάστασης» (ΕΠ:32). Στην τελευταία απόπειρα του Βιτέζ το 1986, όπου «δέσποζε ένα μεγάλο σιδερένιο κρεβάτι, που παρέμενε η εστία της δράσης διαρκώς – ένα λοξό σχόλιο στη στερημένη του γαμήλιου λέκτρου Ηλέκτρα: “φυλακή” αλλά και “καταφύγιο” της Ηλέκτρας» με σχέση-κλειδί τη «σχέση Κλυταιμνήστρας-Ηλέκτρας» (ΕΠ:45), ο σκηνοθέτης «τράβηξε την ψυχαναλυτική και ψυχοπαθολογική προοπτική στα άκρα έως το τέλος – ωστόσο, είναι σημαντικό να δούμε ότι η επιλογή αυτή τον οδήγησε στο να διαχωρίσει τη μητροκτονία και την τυραννοκτονία στο φινάλε του έργου και της παράστασης. Έτσι, δίπλα σε έναν Ορέστη που λειτουργεί ως αποφασισμένος εκτελεστής, αφήνει να συντριβεί μια κόρη που δεν καταφέρνει τελικά να απαλλαγεί από τους εφιάλτες της. Στη σκηνή που ο Ορέστης αποκαλύπτει την αλήθεια στον Αίγισθο και ετοιμάζεται να τον σκοτώσει, η Ηλέκτρα είναι καθισμένη σε μια καρέκλα, σωματικά παράλυτη, και μόνον ψιθυρίζει τους τελευταίους της στίχους – σαν αποκλεισμένη, ωστόσο, από τον κατεξοχόν πολιτικό φόνο του έργου» (ΕΠ:47-48).

Μία άλλη εκδοχή της σχέσης ψυχανάλυσης και πολιτικής βρίσκεται στην Ηλέκτρα της Γούρνερ με τη Φίονα Σω του 1988. Η «Shaw ήταν ανελέητη: δεν άφηγε την παραμικρή χαραμάδα ανακούφισης, ούτε στον ρόλο, ούτε στην ηθοποιό, ούτε στον θεατή. Φορώντας ράκη που άφηναν μισόγυμνο ένα σώμα γεμάτο πληγές, αυτή ήταν μια ζοφερή, ψυχοπαθολογικά εστιασμένη, “άσχημη” και “υστερική” Ηλέκτρα, που παρέσυρε τον θεατή σε έναν κυκλώνα βίας και πάθους» (ΕΠ:48). Η παράσταση, τη στιγμή που παιζόταν στην Ιρλανδία, απέκτησε πολιτικά συμφραζόμενα εξαιτίας των βίαιων γεγονότων που συνέβαιναν, «συντάραξε τόσο το κοινό της, που κυριολεκτικά καθήλωσε τους θεατές: αντί να χειροκροτήσουν, βαθιά προβληματισμένοι από μια παράσταση που (παρόλη την ψυχογραφική εστίαση ή ίσως εξαιτίας της, και πάντως ερήμην των προθέσεών της) φαινόταν στα μάτια τους να δικαιώνει ή και να νομιμοποιεί την εκδικητική βία, οι θεατές κρέτησαν τους συντελεστές για μια παθιασμένη τρίωρη συζήτηση, εντός θεάτρου και εκτός παράστασης, πάνω στο έργο και τη σχέση του με την αντεκδίκηση που βίωναν καθημερινά» (ΕΠ:51).

Τελευταία παράσταση ξένου σκηνοθέτη είναι η Ηλέκτρα που ανέβασε ο Στάνι στην Επίδαυρο με τη Στεφάνια Γουλιώτη. Εδώ σε μια παράσταση που συνομιλεί ευθέως με εκείνη των Ράινχαρτ και Χόφμανσταλ «Η Ηλέκτρα του Stein επιζεί – ή, μάλλον [...] αυτό που επιζεί, στη θέση της Ηλέκτρας, είναι ένα τερατικό πλάσμα, ενσάρκωση ενός λυσσασμένου μίσους: μια οιονεί Ερινύα που “πίνει άκρατο το αίμα” του θύματός της» (ΕΠ:58).

Η παράσταση αυτή και οι αντιδράσεις της κριτικής είναι που ενέπνευσαν την Παπάζογλου να ασχοληθεί με το θέμα του βιβλίου, να κάνει μία συστηματική αναδρομή σε όλες τις αντιφάσεις που εντοπίζει στις ιστορικές και στις πρόσφατες προσεγγίσεις της κλασικής φιλολογίας ταυτόχρονα με μία αναδίφηση στην ιστορία των σκηνικών παρουσιάσεων της Ηλέκτρας από την ελληνική σκηνή. Από τον Ροντήρη ως τον Κουν εξετάζεται η πολύπλοκη και ειδική σχέση που αναπτύσσουν οι έλληνες θεατές με τις παραστάσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος στα κεφάλαια 4 και 5 του βιβλίου.

Η πρώτη παράσταση με μακρά ιστορία και με συχνή αναφορά στα θεατρικά και θεατρολογικά γραψίματα, ενισχυμένη από την αναμφισβήτητη στις μέρες μας πια, μεγάλη τραγωδία, την Κατίνα Παξινού, με πρώτη παρουσίαση το 1936 στο Ηρώδειο, η πρώτη του Εθνικού στην Επίδαυρο το 1938 και με επαναλήψεις το 1952 συνέχισε την πορεία της στο Πειραιικό Θέατρο του Δημήτρη Ροντήρη και δοξάστηκε με την Ασπασία Παπαθανασίου για να απο-

τελέσει τελικά το *opus magnum* ενός σκηνοθέτη γύρω από τον οποίο χτίστηκε ένας μύθος με σημαντική εμβληματική παρουσία στην οικοδόμηση της ιδέας της λεγόμενης «παράδοσης» του Εθνικού Θεάτρου. Ο προγραμματικός χαρακτήρας της παράστασης και η υψηλή συμβολική σημασία του αρχαίου δράματος για τον νέο τότε (το 1936) εθνικό θεατρικό οργανισμό αποτυπώνεται στα λεγόμενα του Κωστή Μπαστιά που εντοπίζει η Παπάζογλου: «η Ελλάδα, υπογραμμίζει ο Μπαστιάς, είναι “η πατρίδα των μεγαλυτέρων δασκάλων της θεατρικής τέχνης”, και αν τόσα χρόνια “το ελληνικό θέατρο εταλαντεύθηκε σε άγονους και ανούσιους δρόμους, το Βασιλικό Θέατρο, οργανισμός ζωντανός συνειδητός και ανήσυχος, δεν μπορούσε να λησμονήσει τα μεγάλα αυτά πρότυπα, ούτε είχε το δικαίωμα να τ’ αντικρύσει με προχειρότητα» (ΕΠ:213), γι’ αυτό το Βασιλικό Θέατρο θα επιδιώκει «με αδιάκοπη και μακροχρόνια εργασία να βρει κάποτε τον τρόπο της σωστής διδασκαλίας των αρχαίων αυτών αριστουργημάτων» (ΕΠ:215). Η Ηλέκτρα του 1936 ήταν εστιασμένη στον χορό, ενώ «η σωματική και φωνητική πειθαρχία και ο αυστηρός ρυθμός που έδωσε ο Ροντήρης στην παράσταση, φαίνεται ότι επιβεβαίωσαν τα πιο ισχυρά και κοινόχρηστα αρχαιογνωστικά κλισέ» και τελικά ανέδειξε «μια ηρωολατρική κλασικιστική αρχαιογνωσία που επιμένει να βλέπει την αρχαιότητα (και δη τον Σοφοκλή) στο “ήσυχο” φως “της ευγενούς απλότητας και του γαλήνιου μεγαλείου” του Winckelmann και του Schlegel» (ΕΠ:241-242).

Η παράσταση του Τάκη Μουζενίδη του 1961 έφερε την καθιέρωση της πρωταγωνίστριας Άννας Συνοδινού, η οποία «ενσαρκώνοντας με το “αγαλατμάδες” της παράσταση τον ρόλο, του απέδωσε αυτόματα και ένα πέραν πάσης αμφιβολίας ηθικό παράστημα – τέτοιο που να απαγορεύει ή έστω να καθιστά περιττή οποιαδήποτε συζήτηση για το ήθος του προσώπου και της πράξης του: πρόκειται σαφώς για μια εξιδανικευμένη, σχεδόν εξοδωμένα “πνευματική” Ηλέκτρα». Εδώ παρεμβάλλεται μία εξόχως θεατρολογική παρατήρηση της Παπάζογλου, η οποία στην ερμηνεία εντοπίζει «μια πολλαπλή σύγχυση: ο θρίαμβος του ηθοποιού συγχέεται με τον θρίαμβο του ρόλου» (ΕΠ:274), ενώ αλλού αναφέρει ότι: «δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο συνδυασμός της “ηθικά ελεύθερης” Ηλέκτρας με τη συλλογική εξέγερση την έλουσε σε ακόμη μεγαλύτερο φως από ό,τι οι προηγούμενες παραστάσεις. Το αποτέλεσμα ήταν πραγματικά ένα κλασικιστικό θέατρο του “θαυμασμού”, ικανό να συγκινήσει το πλήθος, εξουδετερώνοντας οποιαδήποτε ηθική ή άλλη απόσταση των θεατών από την ηρωίδα, και ευθυγραμμίζοντάς την, έτσι, με το εξιδανικευμένο προφίλ που η κοινόχρηστη αρχαιογνωσία απαιτούσε από τον τραγικό ήρωα (και δη τον σοφόκλειο)» (ΕΠ:262).

Η παράσταση σε σκηνοθεσία Σπύρου Ευαγγελάτου με την Αντιγόνη Βαλάκου στο Εθνικό Θέατρο το 1972 καθορίζεται από το ότι: «το ηρωικό αλλά και το τραγικό τυπικό επανα-επιβεβαιώνονται όμως, με άλλους όρους: ιδεαλιστικούς βεβαίως, αλλά πιο λεκιασμένους, πιο “δύσκολους”. [...] Η ανάγνωση του Ευαγγελάτου συντονίζεται σε μεγάλο βαθμό (αλλά χωρίς να υιοθετεί μέχρι το τέλος την πεσιμιστική και ηρωο-κριτική σχολή) με τις αρχαιογνωστικές προσεγγίσεις που, [...] προτάθηκαν στην αρχή του αιώνα, και στη δεκαετία του 1960 είχαν αρχίσει να κυριαρχούν στην επιστημονική βιβλιογραφία. Ωστόσο, στην Ελλάδα, δεν ήταν όλοι αρκούντως έτοιμοι να δεχτούν αυτήν τη δύσκολη Ηλέκτρα» (ΕΠ:291-292), πολύ περισσότερο που κατά το ίδιο διάστημα είδε το φως της σκηνής μια άλλη Ηλέκτρα με την Άννα Συνοδινού, η οποία αναπαράγοντας μία συντηρητικότερη φιλολογικά αντιμετώπιση συνδέθηκε πιο άμεσα με την

«επιθυμία της να εκπέμψει αντι-τυραννικά, δηλαδή αντι-δικτατορικά, συνθήματα» (ΕΠ:299).

Μετά από μια σύντομη αναφορά στην *Ηλέκτρα* του Μίνου Βολανάκη, η Παπάζογλου εστιάζει την προσοχή της στις δύο *Ηλέκτρες* που ανέβασε ο Κάρολος Κουν με μία απόσταση 45 χρόνων: το 1939 με την Μαρίκα Κοτοπούλη και το 1984 με τη Ρένη Πιττακή, η τελευταία σκηνοθεσία τραγωδίας του αναμορφωτή της ελληνικής σκηνής, ο οποίος «ομολογεί [...], ότι δεν αντιμετώπισε την τραγωδία ως ξεχωριστό είδος, αλλά όπως θα αντιμετώπιζε και “οποιοδήποτε σύγχρονο ποιητικό έργο” [...] καταλήγει με την ιδέα ότι το σύγχρονο θέατρο μπορεί πράγματι να βοηθήσει στην “κατανόηση” της τραγωδίας [...ενώ] ειδικό ενδιαφέρον έχει ο τρόπος που ο Κουν αντιμετωπίζει την ιδέα του τελετουργικού: δεν τη συναρτά ούτε με τη μεταφυσική, ούτε με τη φόρμα, ούτε με το είδος – την παραπέμπει, τολμηρά και ευθέως εικονοκλαστικά, στον Beckett» (ΕΠ:313). «[...] Ο Κουν ανίχνευσε την ψυχογραφική δυναμική του ρόλου πέρα από οποιαδήποτε πολιτική διάσταση, αλλά αυτή τη φορά, τον κατέυθυνε σε μεγαλύτερο “σκότος”, εστιάζοντας το πένθος της ηρωίδας στο μίσος και όχι στον θρήνο», όπως ήδη είχε κάνει και το 1939. Ο Κουν, άλλωστε, όλα τα αρχαία κείμενα που ανέβασε περισσότερες από μία φορά τα ξανα-σκηνοθετεί με αλλαγές και προσαρμογές στον βασικό σκηνοθετικό καμβά που είχε συνθέσει από τη δεκαετία του 1930 (με εξέχοντα παραδείγματα τον Πλούτο και τους Όρνιθες).

Αυτή η προσεκτική, στοχαστική αλλά και σαγηνευτική περιδιάβαση στις *Ηλέκτρες* της παγκόσμιας σκηνής γίνεται με ένα εξαιρετικά ελεύθερο ύφος σαν μια κουβέντα με τον αναγνώστη. Η Παπάζογλου διατρέχει τα σκηνικά γεγονότα με την περιέργεια του συστηματικού θεατή και την επιθυμία να φωτίσει την αρχαιογνωσία της από το σκηνικό επίτευγμα. Κι αυτό το κάνει με μια ενδιαφέρουσα δομή που ανακαλεί την προγραμματική δήλωση του Πωλ Κλωντέλ στο *Ατλαζένιο γοβάκι*: «Αν το λογικό αγαπάει την τάξη, άλλο τόσο η φαντασία χαίρεται την αταξία».<sup>14</sup>

Ωστόσο, πίσω από την φαινομενική αυτή χαλαρότητα η Παπάζογλου γράφει ένα βιβλίο με πολλές απρόοπτες τροπές, με ιντερμέδια, σχόλια σε εικονογραφικό υλικό, διεισδυτικούς και έξυπνους τίτλους που ερεθίζουν τον αναγνώστη. Κινείται με εντυπωσιακή άνεση ανάμεσα σε ένα μεγάλο corpus θεατρικών κριτικών και αναλύσεων, ένα πλήθος μελετών σε βάθος αιώνων αλλά και με γνώση των τελευταίων εξελίξεων στην αντιμετώπιση της *Ηλέκτρας* από την σκοπιά της κλασικής φιλολογίας. Αν αυτό μας φαίνεται φυσιολογικό για τα δεδομένα μιας εργασίας κλασικής φιλολογίας δεν σημαίνει ότι είναι αυτονόητη η σε βάθος γνώση και της σχετικής θεατρολογικής βιβλιογραφίας, η οποία είναι παντού και έντονα παρούσα στο κείμενο της Παπάζογλου σε ένα ανάλογο βάθος χρόνου και σε μια αντίστοιχη γνώση των πιο πρόσφατων βιβλίων που βρίσκονται στην αιχμή της θεωρίας του θεάτρου.

Ίσως η καλύτερη απόδειξη για το πόσο έξυπνο, χρήσιμο και συναρπαστικό είναι το βιβλίο της Παπάζογλου να βρίσκεται στο γεγονός ότι δεν κλείνει με συμπερασματικές βεβαιότητες αλλά με νέα ερωτήματα. Γράφει η Ελένη Παπάζογλου: «Μας λείπει, τέλος, η εικόνα της (ή μάλλον η εικόνα της σιωπής της) στην τελική φάση της εξόδου: άραγε συνόδευε τον Ορέστη μέσα στο σπίτι, κατακτώντας έτσι με χειροπιαστό τρόπο, επιτέλους, την άμεση συμμετοχή της στη δράση; Ή, όπως φαίνεται μάλλον πιθανότερο, έμενε έξω; Και αν ναι, τι “σήμαινε” επί σκηνής η σιωπή της; Ήταν δείκτης συναισθηματικής ακοούφισης, μετά από εκατοντάδες μέρες (και στίχους) οδύνης, ή δηλωτική συναισθηματικής απορίας και απομόνωσης; Ή μήπως αυτή η

σιωπή την διατηρούσε αθεράπευτα μεταίχμακτη, καθηλωμένη για άλλη μια φορά στο κατώφλι του οίκου, ανίκανη να βγει έξω ή να μπει μέσα, στερημένη μιας σαφούς ταυτότητας και ένταξης; Και ειδικότερα: προς τα πού κοίταγε; Και αν το “κενό” μας φαίνεται πολύ μοντέρνο (αν και, σημειώνω, διόλου ασύμβατο με το προσωπείο), υπάρχουν ένα σωρό άλλα ενδεχόμενα, το καθένα με διαφορετικές επιπτώσεις: κοιτά τον Ορέστη, καθώς περνά την πόρτα του παλατιού ακολουθώντας τον Αίγισθο, για άλλη μια φορά αποκλεισμένη από τη δράση, για άλλη μια φορά αδιέξοδη; Κοιτά, μήπως, τους θεατές; Κοιτά τον χορό; Ή μήπως το έργο εσκεμμένα οδηγείται και κλείνει σε μια δυσσώβη σιωπή (και εντέλει στην αφάνεια); Στην άρση του λόγου (και εντέλει της θέασης);» (ΕΠ:401-402).

Κι ακόμα πιο καίρια είναι ίσως η μικρή παράταση που παίρνει το τέλος της μελέτης, με τον σχολιασμό της φωτογραφίας της Παξινού, που επιγράφεται coda, σαν το μουσικό τμήμα που προστίθεται μετά από μια κατάληξη για να παρατείνει λίγο την έλευσή του οριστικού τέλους: εδώ στο βιβλίο της Ελένης Παπάζογλου ίσως και να δηλώνει πως το τέλος της κουβέντας για την *Ηλέκτρα* θα μένει τελεσιδικα ανοικτό.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1 Η παρουσίαση του βιβλίου της Ελένης Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους: η Ηλέκτρα του Σοφοκλή ανάμεσα στο κείμενο και την παράσταση*, Πόλις, Αθήνα 2004, 455 σ., έγινε στο βιβλιοπωλείο Πλειάδες στην Αθήνα στις 7 Φεβρουαρίου 2015, και στη Θεσσαλονίκη στο Θέατρο «Τ» στις 27 Μαρτίου 2015.
- 2 Ανάμεσα στις πιο γνωστές δραστηριότητες που οφείλονται σ' αυτόν τον διάλογο θα πρέπει να αναφέρουμε τις πρωτοβουλίες που οδήγησαν στα μέσα της δεκαετίας του 1990 στην ίδρυση του Archive of Performances of Ancient Greek and Roman Drama (APGRD) με πρωτοβουλία του Όλιβερ Τάπλιν στην Οξφόρδη, όπως και του Ευρωπαϊκού Δικτύου Έρευνας και Τεκμηρίωσης των Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος (European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Drama [Arc-Net]) που ίδρύσαμε από κοινού με τον Όλιβερ Τάπλιν στην Αθήνα, με κύρια δραστηριότητα την καταγραφή των παραστάσεων αρχαίου δράματος στην Ελλάδα και την Ευρώπη και την οργάνωση διεθνών σεμιναρίων που πραγματοποιούνται σχεδόν επί μια δεκαετία πια στην Επίδαυρο και στο Λαύριο. Η ίδρυση και η εδραίωση αυτών των φορέων οφείλεται στις εξελίξεις που διαπιστώνονται στους δύο επιστημονικούς κλάδους και συναρτώντας με την αύξηση του ενδιαφέροντος για τα κείμενα της αρχαίας ελληνικής γραμματείας από τη διεθνή σκηνή στο τέλος του 20ού αιώνα.
- 3 Διαπιστώνεται ότι ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του 1980 μεγαλώνει το ενδιαφέρον της κλασικής φιλολογίας για τις σύγχρονες παραστάσεις του αρχαίου δράματος ενώ είναι όλο και πιο συχνή η δημοσίευση μελετημάτων που εμπλουτίζονται από νέες ή παλαιότερες σκηνικές προσεγγίσεις. Ενδεικτικά αναφέρομαι στους Oliver Taplin, Fiona Mackintosh, Edith Hall, Helena Folley, Marianne McDonald, Bernd Seidensticker, Lorna Hardwick, Helmut Flashar, Gonda Van Steen, David Wiles, που προέρχονται από την κλασική φιλολογία. Ανάλογα, ολοένα αυξανόμενη, είναι η ενασχόληση τόσο με τις σημαντικές ιστορικές όσο και με τις σύγχρονες, παραστάσεις αρχαίου δράματος και στις αμιγώς θεατρολογικές προσεγγίσεις. Και πάλι ενδεικτικά, από τη μη ελληνική βιβλιογραφία, θα αναφερθώ στους Erika Fischer-Lichte, Hans-Thies Lehmann, Henri Schoenmakers, Mike Walton, Dmitri Trubotchkina, Evelyne Ertel, Romain Piana, Eva Stehliková, Nurit Yaari, Dikmen Gürün, Mirék Koçur, Stephen Wilmer, που προ-

έρχονται από τις θεατρικές σπουδές. Μια ενδεικτική καταλογογράφηση της σχετικά πρόσφατης εκδοτικής παραγωγής και αρθρογραφίας δημοσιεύεται στο ψηφιοποιημένο Ενημερωτικό Δελτίο του Ευρωπαϊκού Δικτύου Έρευνας και Τεκμηρίωσης των Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος *Parodos* (<http://ancient-drama.net/wp-content/uploads/2013/10/Parodos5.pdf> / (πρόσβαση: 15.04.2015)

- 4 Πλάτων Μαυρομούστακος, «Σκόρπιες σκέψεις για τη διδασκαλία του αρχαίου ελληνικού δράματος σε ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα: τα τμήματα θεατρικών σπουδών», ομιλία στη διημερίδα «Το αρχαίο δράμα στην εκπαίδευση: σκέψεις - θέσεις - αντιθέσεις», Θεματική 2: «Οι πανεπιστημιακές σπουδές στο αρχαίο δράμα», Ίδρυμα Κακογιάννη, 30 Ιανουαρίου 2015.
- 5 Ομιλία Ελένης Παπάζογλου στην ίδια διημερίδα στο Ίδρυμα Κακογιάννη, ό.π.
- 6 *Αυτ.*
- 7 Μίλαν Κούντερα, *Ο πέπλος*, μτφρ. Γιάννης Η. Χάρης, Εστία, Αθήνα 2005, σ. 118.
- 8 George Steiner, *Η σιωπή των βιβλίων*, μτφρ. Σοφία Διονυσοπούλου, Ολκός, Αθήνα 2008, σ. 14-15.
- 9 Ομιλία Ε. Παπάζογλου στη διημερίδα στο Ίδρυμα Κακογιάννη, ό.π.
- 10 William Bedell Stanford, *The Ulysses Theme*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1968, σ. 3<sup>η</sup> η μτφρ. δική μου.
- 11 Peter Brook, *Evoking (and Forgetting!) Shakespeare*, Theatre Communications Group, Ν. Υόρκη 2003, σ. 47: «*It is only when we forget Shakespeare that we can begin to find him*».
- 12 Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους*, ό.π., σ. 149-150, και ομιλία της στο Ίδρυμα Κακογιάννη, ό.π.
- 13 Παπάζογλου, *Το πρόσωπο του πένθους*, ό.π., σ. 191. Στο εξής εντός κειμένου ΕΠ.
- 14 «*Si l'ordre est le plaisir de la raison, le désordre est le délice de l'imagination*», εδώ στη μετάφραση του Παντελή Πρεβελάκη Paul Claudel, *Το ατλαζένιο γοβάκι*, Έκδοση του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών για τα εκατόχρονα του ποιητή, Αθήνα 1968, σ. 11.

## Η ΠΟΛΛΑΠΛΟΤΗΤΑ ΤΟΥ ΠΡΟΣΩΠΟΥ ΤΗΣ ΗΛΕΚΤΡΑΣ ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ ΣΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ<sup>1</sup>

ΚΩΣΤΑΣ ΒΑΛΑΚΑΣ

Το βιβλίο αποτελείται από 6 κεφάλαια, στα οποία προτάσσονται εισαγωγικά μέρη που λειτουργούν ως ενδιάμεσες συνεκτικές ενότητες (αποκαλούμενα «ιντερμέδια»). Αρχαιογνωστική εστίαση έχουν το δεύτερο και το έκτο «ιντερμέδιο» και κεφάλαιο αντίστοιχα, καθώς και το Παράρτημα του βιβλίου.

### Δεύτερο ιντερμέδιο

Το δεύτερο «ιντερμέδιο», πριν από το κεφάλαιο 2, μας εισάγει στην επιστημονική διχογνωμία γύρω από την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή με έμμεσο τρόπο ως εξής: το καλοκαίρι του 1972 δύο ελληνικές παραστάσεις προκάλεσαν ξαφνικά μία θεωρητική διαμάχη για την ερμηνεία του έργου. Η παράσταση της Ελληνικής Σκηνής σε σκηνοθεσία Θάνου Κωτσόπουλου με την Άννα Συνοδινού προέβαλε εξιδανικευμένα την εκδίκηση ως τυραννοκτονία, έμμεσα κατά της δικτατορίας από το 1967, ενώ στο Εθνικό Θέατρο η σκηνοθεσία του Σπύρου Ευαγγελάτου με την Αντιγόνη Βαλάκου είχε σαφώς αντιηρωική οπτική με ψυχαναλυτικά στοιχεία.

### Δεύτερο κεφάλαιο

Το 2ο κεφάλαιο, με ανάπτυξη όλων των σημαντικών δεδομένων της πρόσφατης διεθνούς βιβλιογραφίας, εξηγεί πώς η *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή έχει δικάσει τους μελετητές των κλασικών σπουδών όσο κανένα σωζόμενο αρχαιοελληνικό θεατρικό έργο. Η ομοφωνία των ειδικών από τον 19ο αι. μέχρι σήμερα περιορίζεται στη δεξιοτεχνική δομή και μορφολογία, καθώς και στην επικήντρωση στο ανθρώπινο επίπεδο, με την υποβάθμιση του ρόλου των θεών. Από κει και μετά ξεκινούν δύο διαφορετικοί δρόμοι ερμηνείας (βλ. σ. 70). Οι *οπτιμιστικές* προσεγγίσεις, όπως τις χαρακτηρίζει η Παπάζογλου, θεωρούν ότι ο Σοφοκλής ηρωοποιεί τη βίαιη επιβολή δικαιοσύνης εναντίον των μοιχών, δολοφόνων του βασιλιά Αγαμέμνονα και σφετεριστών του θρόνου, Αίγισθου και Κλυταιμήςστρας. Έτσι ο Σοφοκλής ακολουθεί το πρότυπο της ομηρικής *Οδύσσειας*. Εκεί ο φόνος του Αίγισθου αποτελεί ηθική υποχρέωση του Ορέστη και αναγκαία προϋπόθεση για την ηρωική του τιμή και δόξα. Οι *οπτιμιστικές* προσεγγίσεις υποστηρίζουν ότι το σχέδιο εξαπάτησης που επινοεί ο Ορέστης επιστρέφοντας αγνώριστος εκδικητής, νομιμοποιείται τόσο από τον δελφικό χρησμό που είχε λάβει όσο και από τον χορό αργεών γυναικών. Ο χορός στο τέλος συνωμοτεί με τα παιδιά του Αγαμέμνονα, Ηλέκτρα και Ορέστη, για τη δολοφονία των δύο τυράννων της πόλης. Αυτή η ερμηνευτική κατεύθυνση κυριαρχεί από τον 19ο αι., συνδέεται με την τότε εικόνα ενός θεοσεβούς Σοφοκλή και έχει επανέλθει ως έναν βαθμό στις αρχές του 21ου αι.

Στην αντίπερα όχθη, οι *πεσιμιστικές* ερμηνείες, όπως τις χαρακτηρίζει η συγγραφέας, εμφανίστηκαν περιθωριακά στις αρχές του 20ου αι., κοντά στην *Ηλέκτρα* του Hofmannsthal, αλλά ανα-

*Ο Κώστας Βαλάκας διδάσκει στο Τμήμα Φιλοσοφίας του Πανεπιστημίου Πατρών. Θέματα της έρευνάς του είναι η χρήση του ποιητικού λόγου και της μυθολογικής παράδοσης, οι παραστάσεις, η πολιτική διάσταση, η αισθητική θεωρία και η επίδραση του αρχαιοελληνικού θεάτρου.*